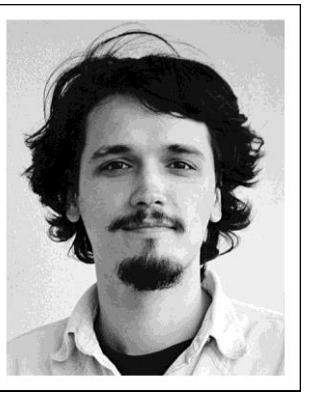
ORGANIZAREA ȘI ANALIZAREA MATERIALELOR ETNOMUZICOLOGICE. Reevaluarea comparației, clasificării și evoluției ca metode și scopuri ale cercetării în contextul corpusurilor etnomuzicologice electronice

Drd. Theodor CONSTANTINIU
Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca



Theodor CONSTANTINIU este doctorand al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca. A absolvit studiile de licență la „Facultatea de Interpretare" (specializarea vioară), iar studiile de master le-a finalizat în cadrul „Facultății Teoretice" (specializarea muzicologie) în cadrul aceleiași instituții. În prezent pregătește o teză de doctorat centrată pe posibilitățile de analiză automată a bazei de date electronice *Romanian Folksong Database*. Domeniile sale de interes sunt etnomuzicologia, muzicologia computațională, cogniția muzicală, raportul dintre etnomuzicologie și ideologiile politice.

REZUMAT

Studiul de față își propune să discute utilitatea corpusului ca instrument al cunoașterii, cu precădere în etnomuzicologie, acolo unde el se impune ca un nou mod de organizare a cunoștințelor. Totodată, sunt analizate trei dintre cele mai importante mize ale cercetării etnomuzicologice: comparația, clasificarea și evoluția. Sunt analizate aici atât fundamentele conceptuale ale acestor direcții de cercetare (originea istorică, diferitele semnificații sau întrebuințări pe care le-au avut de-a lungul timpului), cât și utilizarea lor în etnomuzicologia românească, pentru ca în final să fie amintite câteva din abordările cele mai promițătoare ale comparației, clasificării și evoluției în contextul internațional al utilizării corpusurilor muzicale electronice.

Cuvinte cheie: corpus electronic, analiză automată, comparație, clasificare, evoluție

Revoluția cibernetică declanșată cu câteva decade în urmă a făcut posibile noi domenii de cercetare, precum muzicologia computațională sau *music information retrieval* (MIR, recuperarea informațiilor din muzică - într-o traducere

aproximativă în limba română). Acest nou context științific facilitează deschideri spre teritorii vaste, atât în ceea ce privește compoziția cât și analiza muzicală. Una dintre posibilitățile deschise de analiza automată, este cea a utilizării corpusurilor muzicale. Deși nu atât de cuprinzătoare ca și cele lingvistice, corpusurile oferă posibilitatea analizei unei cantități impresionante de date, date imposibil de gestionat de către cercetătorul obișnuit. Fie ele alcătuite din exemplare ale muzicii pop, ale celei savante, sau conținând doar materiale etnomuzicologice, corpusurile electronice permit efectuarea unor cercetări cantitative de o amploare greu de imaginat până la momentul actual. Studiul de față își propune să discute utilitatea corpusului ca instrument al cunoașterii, cu precădere în etnomuzicologie, acolo unde el se impune ca un nou mod de organizare a cunoștințelor. Totodată, sunt analizate trei dintre cele mai importante mize ale cercetării etnomuzicologice: comparația, clasificarea și evoluția. Deși nu fac parte toate din aceeași categorie epistemologică - comparația fiind o unealtă a cercetării, clasificarea o operațiune logică, iar evoluția un proces ce ține mai degrabă de lumea viului – toate trei au reprezentat preocupări constante ale specialiștilor din acest domeniu. Sunt analizate aici atât fundamentele conceptuale ale acestor direcții de cercetare (originea istorică, diferitele semnificații sau întrebuințări pe care le-au avut de-a lungul timpului), cât și utilizarea lor în etnomuzicologia românească, pentru ca în final să fie amintite câteva din abordările cele mai promițătoare ale comparației, clasificării și evoluției în contextul internațional al utilizării corpusurilor muzicale electronice. Pentru că lucrarea de față se desfășoară pe o întindere considerabilă, textul a fost împărțit în două părți, cea de-a doua parte urmând să fie publicată în următorul număr al revistei.

1. Între enciclopedie și arhivă: corpusul ca mod de organizare al cunoștințelor

Cartografierea cunoașterii sau cartografierea cunoștințelor, iată două dintre provocările intelectuale perpetuate din Antichitate până astăzi. În ceea ce privește cunoașterea, *Categoriile* lui Aristotel au reprezentat o primă sistematizare a modului în care se poate vorbi despre realitate, cele zece categorii delimitate de filosof reglementând modurile în care un predicat poate fi enunțat despre un subiect. Pornind de la regulile alcătuirii unei definiții stabilite de către Aristotel (dată fiind diviziunea categoriilor în genuri și specii, definiția se formulează prin alăturarea genului proxim cu diferența specifică), comentatorii săi din Antichitatea târzie (cu precădere Porfir) năzuiesc la definirea oricărui obiect al lumii reale printr-un arbore în care subiectul definiției este „distilat" treptat de la genul cu cea mai mare generalitate (*genus generalissimum*) până la speciile ultime (*speciae*

specialissimae) sub care nu se mai află decât reprezentanții individuali ai acelei specii (substanțele prime). În acest model de arbore al substanțelor își are originea ideea unei structuri dicționariale a definiției.[1]

Umberto Eco situează enciclopedia – văzută ca o reprezentare generală a lumii – ca fiind opusă dicționarului – socotit aici ca model de reprezentare generală a cunoașterii (cunoaștere manifestată prin intermediul limbii). Acestea două, dicționarul și enciclopedia, se regăsesc rareori în starea lor „pură" (după Eco, o formă „pură" de dicționar ar fi chiar acest *Arbor Porphyriana*), de cele mai multe ori dicționarele, în forma lor editorială, cuprinzând, pe lângă definiții, și informații de ordin enciclopedic.[2] De altfel, „o enciclopedie, pentru a se organiza, caută să se sprijine întotdeauna pe un arbore – al cărui model este întotdeauna, mai mult sau mai puțin conștient, cel al subdiviziunilor binare al unui arbore porfirian."[3]

Concepută ca o expunere completă a întregului volum de cunoștințe, trebuind în permanență să combine exhaustivitatea cu selectivitatea (nu o bibliotecă completă, ci doar una compactă), enciclopedia își are propriile caracteristici. Presupune o anumită discontinuitate de suprafață, datorată sumei de intrări independente ce o alcătuiesc, care însă, în afara organizării alfabetice sau pe criterii conceptuale, tematice, beneficiază de o continuitate adâncă, dar fluctuantă, produsă de libera asociere care se poate produce între oricare dintre intrările sale. Cu un cuprins amețitor, având asociate, pe lângă texte, tot felul de desene, diagrame, ilustrații, hărți, statistici, planuri, scheme sau tabele (Leibniz avusese ideea unui *Atlas Universalis*, care să conțină diferite hărți și tabele, de la geografie, astronomie și topografie, până la heraldică, genealogie, muzică, arhitectură, farmacologie sau agricultură), enciclopedia reprezintă, pe aceste coordonate, echivalentul tipărit al ideii de muzeu, considerat la rândul său manifestarea fizică a enciclopediei.[4]

Privit din aceste două unghiuri, cel al dicționarului și cel al enciclopediei, corpusul (electronic) etnomuzicologic reprezintă o entitate mai degrabă ambivalentă, cu caracteristici ce-i permit apropierea de ambele inițiative și care fac imposibilă o încadrare definitivă sub aripa uneia dintre cele două. Ca expresie a unui anumit tip de cunoaștere sau, mai bine zis, ca întruchipare a unui proces cognitiv, cântecul (în cazul de față cel datorat unor culturi rurale, tradiționale), obiect cu caracteristici proprii, își transmite propriile semnificații către subiectul

---

[1] Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare,* Ștefania Mincu (trad.), Editura Polirom, Iași, 2009, p. 10.

[2] *Ibidem*, p. 5.

[3] *Ibidem*, p. 27.

[4] Olga Pombo, „Leibniz and the encyclopaedic project", în *La Actualidad de Leibniz. Actas del Congresso Internacional Ciência, Tecnologia Y Bien Comun:* (Valência, 21-23 Marzo de 2001), Valencia: Editorial de la Universidas Politecnica de Valencia, pp. 1-3.

observator / auditor (semnificații ce sunt însă non-simbolice, ce nu se încadrează în sfera verbalului; notația muzicală, atunci când ea apare, îl descrie pe acesta doar din punct de vedere acustic, fără însă a fi un simbol al semnificațiilor sale), traseu prin care cântecul capătă consistența necesară (poate totuși nu și suficientă, precum în cazul limbajului) unei definiții de tip dicționarial. Ca act social și cultural însă, cântecul reprezintă cu siguranță unul dintre artefactele importante ale unei culturi, iar prezența sa, sau a muzicii în general, este indispensabilă în orice enciclopedie. Studiul nostru nu își propune examinarea cântecelor din perspectiva cogniției muzicale, examinare în urma căreia ar putea fi formulate condițiile obiective necesare asimilării, reproducerii și receptării unui anumit tip de muzică, ci intenționează descrierea comportamentului muzicii tradiționale prin prisma statutului de produs socio-cultural pe care îl are aceasta. Folosind mijloace moderne de investigație, cercetarea de față se raliază totuși temelor tradiționale ale etnomuzicologiei, precum compararea materialelor muzicale, stabilirea unui sistem de clasificare a acestora și a unor posibile trasee evolutive, astfel că neapropierea dintre corpus și enciclopedie își poate justifica efortul de aprofundare.

Pentru a detalia noțiunea de enciclopedie, ne vom întoarce la Umberto Eco, care face un scurt istoric al enciclopediei din Antichitate până la metamorfozele sale contemporane. De la primele exemple antice (Varro, *Rerum divinarum et humanarum antiquitates*; Plinius cel Bătrân, *Historia Naturalis*), trecând prin cele ale Evului Mediu (Isidor din Sevilla, *Etimologiile*, anonimul *Physiologus* sau Bartholomeus Anglicus cu al său *De proprietatibus rerum*) și până la ambițiosul proiect iluminist concretizat în *L'Encyclopédie*, enciclopediile pot fi caracterizate ca având un grad însemnat de eterogenitate, putându-li-se imputa și organizarea deficitară (chiar haotică, dacă le privim dintr-o perspectivă modernă).[1] Recunoscând aspectul de „simplă acumulare de informații dezlânate" al enciclopediilor pre-moderne, Eco propune examinarea atentă a indicilor acestor lucrări pentru a demonstra tocmai contrariul.[2] Cele mai multe enciclopedii medievale sunt organizate descendent, pornind de la Dumnezeu și ierarhiile cerești pentru a ajunge până la obiectele de uz casnic (lucru care nu ar trebui să ne mire, din moment ce scopul enciclopediilor era, la acea vreme, unul hermeneutic, de a explica cum trebuie să fie înțelese Scripturile). Mai târziu, în *Novum Organum* (1620), Francis Bacon întocmește un indice ideal, cu propria sa logică, ce pornește de la corpurile cerești, fenomenele atmosferice, pământul, cele patru elemente, speciile naturale, și care ajunge până la om, bolile sale și leacurile aferente,

[1] O astfel de (aparentă) dezordine, regăsită într-o enciclopedie chineză, este punctul de plecare al cărții lui Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, apărută la Editura Univers, București, în 1996.
[2] Umberto Eco, *op.cit.*, p. 32.

hipismul și jocurile.[1] În „Cuvântul preliminar" la *Encyclopédie* (structurată în ordine alfabetică), Jean le Rond D'Alembert sintetizează tensiunea care s-a regăsit permanent între modelul arborelui și cel al labirintului (pe tot parcursul Evului Mediu și al Renașterii, enciclopediile au continuat să se inspire din modul de organizare al arborelui lui Porfir), susținând însă flexibilitatea și multitudinea perspectivelor ce se regăsesc în cel din urmă model: „prin urmare, se pot închipui tot atâtea sisteme diferite ale cunoașterii umane câte mapamonduri cu proiecții diferite pot exista."[2] Metafora labirintului este folosită și de Eco pentru a desemna edificiul universului așa cum se prezintă el minții umane, străbătut de căi ambigue și asemănări înșelătoare. Pentru acest autor, labirintul se prezintă sub forma unei rețele, în care orice punct poate fi în legătură cu orice alt punct, ce are ca rezultat o structură în permanentă transformare și care poate fi parcurs în direcții diferite.[3]

Un alt aspect abordat de Eco este dimensiunea enciclopediilor. El propune termenul de „Enciclopedie Maximală", pentru a desemna caracterul fictiv al reunirii tuturor faptelor și cunoștințelor omenești în paginile aceleiași lucrări. Ideea unei astfel de lucrări a fost „transformată în decursul veacurilor din utopie în conștiință a imposibilității cunoașterii globale".[4] Totuși, pentru a deveni operabilă, această virtual-infinită „Enciclopedie Maximală" poate fi dislocată în părți mai mici care să se rezume la înțelegerea unui singur context / domeniu. Aceste subunități ar fi reprezentate de către „Enciclopedia Medie" (comună atât specialistului cât și vorbitorului obișnuit), cât și de către „Enciclopediile Specializate", a căror sumă ar constitui „Enciclopedia Maximală", cea imposibil de atins.[5]

Cele două dimensiuni ale enciclopediei discutate mai sus, anume modul său specific de organizare și dimensiunile sale, ne permit alăturarea dintre aceasta și corpusul etnomuzicologic. Structurarea acestuia din urmă poate părea de asemenea labilă, nicicând definitivă, ci în permanentă reconfigurare, în funcție de unghiul din care privim. Diverse criterii de ordonare precum genurile, funcția, localizarea geografică, numărul de silabe al versurilor, data culegerii, tiparele ritmice sau structurile tono-modale, pot oferi tot atâtea perspective prin care materialul corpusului, de altfel mut și inexpresiv, se poate mula pe diferite forme, căpătând de fiecare dată noi contururi și reflexe. Fiecare dintre aceste criterii de organizare poate apropia de fiecare dată exemplare ale corpusului, care până atunci nu au mai fost puse laolaltă. Se ajunge astfel la modelul rețelei descris de Eco, unde elementele corpusului pot comunica, pe căi mai mult sau mai puțin

[1] *Ibidem*, p. 36.
[2] *Ibidem*, p 46.
[3] *Ibidem*, p. 51.
[4] *Ibidem*, p. 48.
[5] *Ibidem*, pp. 68-69.

apropiate, între ele, țesând în acest mod o „plasă" neregulată ce descrie harta tuturor traseelor posibile din cadrul corpusului. Prin aceste criterii de ordonare alese în analiza materialelor muzicale, corpusul renunță la aparenta sa inexpresivitate și își demonstrează disponibilitatea latentă pentru o sofisticată dinamică a distanțelor și apropierilor, lucru care facilitează și obligă totodată la o reconfigurare a interogației științifice. Tot din perspectiva enciclopediei trebuie să remarcăm că un corpus etnomuzicologic reprezintă de fapt o „Enciclopedie Specializată", cu un domeniu de activitate bine definit, dar, din păcate, nici aceasta exhaustivă (o enciclopedie a cântecului vocal tradițional ar fi trebuit să cuprindă toate cântecele care s-au cântat vreodată în limba română, sau, dacă ar fi să-l urmăm pe Leibniz, inclusiv pe cele ce vor urma să fie cântate).

În încercarea noastră de a stabili antecedentele istorice ale corpusului, va trebui să avem în vedere, pe lângă enciclopedie, forma specială de conservare a memoriei care este arhiva. Instituție cu o vechime incontestabilă, arhiva este legată inseparabil de apariția scrisului. În societățile care nu cunoșteau scrisul, rolul de depozitar al memoriei colective (cosmologie, mitologie, ritualuri) era exercitat de persoana sau persoanele cu vârstele cele mai înaintate. Pentru Paul Ricoeur, arhiva, întreprindere de substanță istorică, marchează momentul intrării în scriere a operației istoriografice. „La origine, mărturia e orală; ea e ascultată, auzită. Arhiva este scriere; ea e citită, consultată."[1] Arhiva este cea care permite mărturiei orale să se desprindă de sine, de rostirea care o întruchipează, și să-și creeze o individualitate nouă în materialitatea documentului. Această falie ce se creează, conform lui Ricoeur, între spunerea și spusul unui enunț, îi permite acestuia din urmă să urmeze o traiectorie literară.[2] Relația cu documentul a fost dintotdeauna capitală pentru disciplinele ce integrează o importantă dimensiune istorică în profilul lor (fie că e vorba despre o istorie a filosofiei, a științei, a literaturii, a muzicii ș.a.), iar pentru aceste discipline, documentele au reprezentat, în mod tradițional, surse de interogații, atât asupra documentului însuși cât și asupra lumii din care acesta provenea sau asupra celei în care ajunsese să se afle. De la el se spera reconstituirea, chiar și parțială, a trecutului din care acesta provenea și care acum nu mai exista. Acesta este statutul tradițional al documentului în opinia lui Michel Foucault, limbajul unei voci reduse la tăcere, dar din fericire descifrabilă. Însă tot același autor face referire la o schimbare de atitudine intervenită în atitudinea recentă față de acest depozitar scris al memoriei: punerea sub semnul întrebării a documentului. „[...] istoria și-a modificat poziția față de document: ea își stabilește drept sarcină principală nu să-l interpreteze ori să determine dacă

[1] Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, Ilie și Margareta Gyurcsik (trad.), Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p. 201. [Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000].

[2] *Ibidem*.

spune adevărul și care este valoarea expresivă, ci să-l lucreze din interior [*de le travailler de l'intérieur*] și să-l elaboreze: îl organizează, îl decupează, îl repartizează, îl ordonează, îl distribuie pe niveluri, stabilește serii, deosebește ceea ce este pertinent de ceea ce nu este, reperează elemente, definește unități, descrie relații."[1] Această schimbare a manierei de receptare a documentului este datorată deplasării atenției, sesizată de Foucault, de la continuități (epoci, perioade istorice) către rupturi, praguri și discontinuități. Pornind de la schimbarea de perspectivă în care documentul nu mai reprezintă materia inertă a istoriei, autorul pășește mai departe pe calea consecințelor, redefinind istoria ca fiind nu acea memorie milenară și colectivă, ci cea al cărei travaliu se desfășoară în perimetrul „formelor de remanență spontane sau organizate", care sunt diferitele tipuri de documente: „pentru o societate, istoria reprezintă o anumită modalitate de a conferi un statut și o elaborare unei mase documentare de care ea nu se desparte."[2]

Cunoașterea istorică, ne spune Paul Ricoeur, are la bază triada urmă – document – întrebare. Fără aceasta din urmă, documentul - și chiar arhiva în totalitatea ei – ar fi doar un obiect amorf, lipsit de legătură cu realitatea. Documentele vor începe să ofere răspunsuri doar dacă primesc întrebările potrivite, armele istoricului ce se cufundă într-o arhivă fiind așadar întrebările, chestionarul.[3] Mărturia consemnată în scris este un obiect mut și orfan; ea are nevoie de întrebări pentru a începe să vorbească, fiind, ca orice scriere, disponibilă oricui știe să citească, fără a avea un destinatar anumit; în același timp, mărturiile de acest tip sunt orfane deoarece ele s-au desprins de autorii lor, fiind lăsate acum în grija unor persoane special abilitate (istoricii, cercetătorii, arhiviștii).[4] Dar tocmai această desprindere de autorul lor asigură mărturiei scrise schimbarea statutului în cel de arhivă. Pe de altă parte, tot Paul Ricoeur este cel care recunoaște că „... orice pledoarie în favoarea arhivei va rămâne în suspensie, în măsura în care nu știm, și s-ar putea să nu știm niciodată, dacă transformarea mărturiei orale în mărturie scrisă, în document de arhivă este, din punctul de vedere al utilității sau al inconvenientelor sale pentru memoria vie, leac sau otravă – *pharmakon*..."[5]

La fel ca și în cazul istoriei, etnomuzicologia are în arhivă una dintre principalele surse de investigație. Primele arhive etnomuzicologice au fost înființate în 1899 la Viena (*Phonogramm-Archive*) și în 1900 la Berlin. Pentru etnomuzicologie, acest gen de instituții au reprezentat, decenii de-a rândul, matca

[1] Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii,* Bogdan Ghiu (trad., note și postfață), Editura Rao, București, 2010, p. 11. [*L'Archéologie du savoir,* Gallimard, Paris, 1969].
[2] *Ibidem*, pp. 11-12.
[3] Paul Ricoeur, *op.cit.*, pp. 215-216.
[4] *Ibidem*, p. 204.
[5] *Ibidem*, p. 203.

în care s-au revărsat materialele culese de cercetători (până spre mijlocul secolului XX se putea întâmpla ca unii dintre aceștia să fie amatori), de aici fiind extrase ulterior colecțiile tipărite sau înregistrările audio. Fie că sunt constituite din materiale folclorice adunate din toate colțurile lumii, fie doar din folclorul unei singure regiuni sau țări, arhivele de acest fel reprezintă, fiecare în parte, un univers în sine. Beneficiind din plin de inventarea fonografului, iar mai apoi de perfecționarea tehnicilor de înregistrare audio și video, arhivele de folclor sunt locul în care culturile muzicale tradiționale pot fi analizate independent de situația în care au fost produse, separându-se astfel munca de teren de analiza individuală. Arhiva devine astfel echivalentul laboratorului din științele naturii.[1] În contemporaneitate, când suporturile analogice – precum cel al fonografului – au făcut loc suporturilor digitale, activitățile „clasice" ale arhivei s-au văzut nevoite să se supună unor reconsiderări. Procesul de digitalizare este însă unul anevoios, necesitând importante resurse umane și materiale și, pe deasupra, nu este nici el lipsit de riscuri[2]. Un aspect îmbucurător al acestui proces este cel al deschiderii arhivelor spre publicul larg, imprimarea materialelor muzicale pe diferite suporturi audio reușind să propage o informație la care, până nu demult, aveau acces doar specialiștii. Un exemplu de adaptare la tehnologiile prezentului este cel de informatizare a colecțiilor de muzică folclorică ale „Institutului de Muzicologie al Academiei Ungare de Științe", unde, începând de la mijlocul anilor '90, s-a realizat o bază de date electronică care permite regăsirea tipurilor principale ale vechilor cântece populare maghiare clasificate după caracteristicile muzicale, după datele geografice și după condițiile achiziționării lor.[3]

Deși prezentat până acum în umbra mai celebrelor sale rude, enciclopedia și arhiva, corpusul are la rândul său o istorie nu mai puțin relevantă pentru discuția de față. Termenul de *corpus* este unul de origine latină, care avea în Antichitate înțelesul de „corp". Însă metodele de lucru cu corpusurile lingvisticii moderne își au originea în secolul al XIII-lea al Evului Mediu latin, când călugării ce se îndeletniceau cu studiul Bibliei indexau cuvintele întâlnite în Scripturi, pentru a realiza în final o lungă listă de concordanțe ce cuprindea numărul și locul apariției cuvintelor din Biblie. Această practică exegetică avea drept țel final

[1] Maurice Mengel, „De la prăfuitele arhive la viitorul digital. Noi provocări pentru etnomuzicologie", în Laurent Aubert, *Memorie activă. Omagiu lui Constantin Brăiloiu*, Speranța Rădulescu (trad.), Editura Martor, București, 2011, p. 164.

[2] Pentru o discuție mai amplă asupra avantajelor, dar și a dezavantajelor transpunerii materialelor muzicale în format digital, a se vedea Nicolae Teodoreanu, „Fondul audio al Institutului de Etnografie și Folclor «Constantin Brăiloiu». Impactul noilor tehnologii", în Laurent Aubert, *Memorie activă. Omagiu lui Constantin Brăiloiu, op. cit.* pp. 168-172.

[3] Pál Richter, „Colecția completă de cântece populare maghiare a lui Béla Bartók", în Laurent Aubert, *op.cit.*, p. 234.

demonstrarea faptului că Biblia este un mesaj divin, armonios realizat, și nu o colecție oarecare de texte. Prima astfel de concordanță cunoscută – *Concordantie Morale*, bazată pe textul Vulgatei – este atribuită Sfântului Anton de Padova (1195-1231). Această practică a continuat de-a lungul secolelor, însă astăzi munca pentru o astfel de lucrare este facilitată enorm datorită computerelor, care refac volumul de muncă a 500 de călugări în mai puțin de o secundă. Corpusurile moderne își au și alte origini decât cele provenite din mediile eclesiastice, cu toate că, în anii '50, preotul iezuit Roberto Busa începe să lucreze la indexarea electronică a cuvintelor ce apar în toate lucrările Sfântului Thoma d'Aquino (*Index Thomisticus*), inițiativă terminată spre finalul anilor '70. [1]

În varianta lor actuală, corpusurile sunt datorate cercetărilor din lingvistică, fiind alcătuite pentru a facilita analizele lingvistice. Deși nu a avut dintotdeauna acest înțeles, termenul „corpus" semnifică astăzi o colecție adnotată de texte reunite într-o bază de date în format electronic.[2] Cercetările care se desfășoară cu ajutorul corpusurilor pot fi împărțite în două categorii principale: cercetări bazate pe corpus (*corpus-based linguistics*) – cele care folosesc corpusul cu scopul de a valida, a perfecționa sau, dimpotrivă, de a invalida o teorie sau ipoteză deja stabilită în literatura de specialitate, și cercetări conduse de corpus (*corpus-driven linguistics*) – cele în care corpusul este considerat ca având legile sale proprii, legi pe care cercetătorul are datoria să le descopere în urma analizei corpusului, ipotezele și teoriile apărând așadar la finalul analizei.[3] Progresul în domeniul lingvisticii corpusurilor a fost oarecum lent până în anii '80-'90, când revoluția hardware și software a permis o mai mare capacitate de stocare a cuvintelor și o mai mare viteză de procesare a corpusurilor. Primele corpusuri, apărute în anii '60, au trasat direcțiile pe care aceste colecții trebuiau construite și întreținute. Corpusul Universității Brown (*Brown Corpus*), edificat în acea perioadă, conținea texte scrise ce totalizau deja un milion de cuvinte. În câteva decade, corpusurile au ajuns să numere miliarde de cuvinte, iar astăzi ele sunt practic nerestricționate, dacă avem în vedere disponibilitatea textelor *on-line*[4].

Cele discutate până acum ne permit să aprofundăm însușirile corpusului ca instrument al cunoașterii și relația sa cu inițiative similare precum arhiva,

---

[1] Michael McCarthy, Anne O'Keeffe, „What are corpora and how have they evolved?", în Michael McCarthy, Anne O'Keeffe (eds.), *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*, Routledge, Milton Park, Abingdon / Madison Ave, New York, 2010, pp. 3-13.

[2] Graeme Kennedy, *An Introduction to Corpus Linguistics*, Longman, London & New York, 1998, p. 3.

[3] Tony McEnery, Andrew Hardie, *Corpus Linguistics: Method, Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, pp. 5-6.

[4] Internetul este văzut astăzi ca un hipertext; relevantă aici este o lucrare precum cea a colectivului format din Olga Pombo, António Guerreiro și António Franco Alexandre, *Enciclopédia e Hipertexto*, Lisbona, Editura Duarte Reis, 2006.

enciclopedia sau dicționarul. Ceea ce particularizează corpusul este în primul rând motivația alcătuirii sale: dacă enciclopedia sau dicționarul sunt intenționate ca demersuri explicative și structurate în consecință (fiecare termen are o singură ocurență cu scopul de se evita redundanța, definițiile sau explicațiile sunt corelate unele cu altele astfel încât să se evite contradicțiile, ordinea expunerii nu este una întâmplătoare ci dictată de criterii bine precizate), corpusurile nu au o coerență internă la fel de strictă ca cea a dicționarului și nici o desfășurarea expozitivă ca cea a enciclopediei, ele fiind mai degrabă o aglomerare de informații care capătă un contur la finalul demersului științific, spre deosebire de dicționar, enciclopedie (și chiar arhivă), pentru care relevanța informațiilor conținute stă tocmai în modul în care acestea sunt structurate de la bun început de către autor(i). Cel puțin la fel de cuprinzător ca o arhivă (de texte sau muzicală), avantajul principal al corpusurilor este acela de a putea, la finalul unei cercetări, obține informații care să poată fi introduse într-un dicționar (într-adevăr, o parte din dicționarele actuale au fost alcătuite pe baza cercetărilor din lingvistica corpusurilor) sau într-o enciclopedie (informații referitoare la diferite dialecte lingvistice sau muzicale). Inferior, așadar, ca instrument de contabilizare a cunoștințelor, corpusul este însă foarte eficient în ceea ce privește obținerea de noi informații sau în clarificarea unor informații deja dobândite.

Corpusul, ca de altfel și arhiva sau enciclopedia, reprezintă un demers extrem de ambițios. La fel cum istoria, la modul ideal, ar fi depozitara tuturor faptelor omenești adunate de-a lungul existenței noastre ca specie, corpusul ideal, indiferent de domeniul pe care își propune să-l acopere, va trebui să fie o reprezentare cantitativă exhaustivă a acelui domeniu. Dar, după cum am văzut deja la Eco, astfel de „Enciclopedii Maximale" sunt doar ficțiuni intelectuale, imposibil de realizat în practică. Tot ceea ce poate face istoricul (dar și cercetătorul din științele naturii, fie el pasionat de botanică, zoologie, paleontologie sau geologie) este să creeze o narațiune pe baza datelor – mai multe sau mai puține – de care dispune.[1] Pentru anumite discipline, cele care își trag seva din descoperirea și analizarea urmelor și a mărturiilor lăsate de diferite civilizații de-a lungul vremurilor (fie ele arheologie, antropologie, etnomuzicologie), afirmația lui Michel de Certeau referitoare la istorie le poate fi atribuită cu ușurință: „A concepe istoria ca o operație va însemna a încerca, la un mod neapărat limitat, a o înțelege ca raport între un loc (o recrutare, un mediu, o meserie), niște proceduri de analiză (o disciplină) și construirea unui text (o literatură)".[2] Dacă în cazul unui corpus

[1] Fundamentală pentru problema istoriei ca narațiune este cartea lui Haydn White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1973.

[2] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, p. 64, *apud* Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 202.

etnomuzicologic prima dintre aceste trei etape se realizează odată cu alcătuirea corpusului, alegerea metodelor de analiză este cea care se face răspunzătoare de constituirea textului, toate dând naștere acelei narațiuni care se va desprinde (poate chiar detașa) de corpus, când analiza se va fi încheiat.

2. Comparația

Ca proces cognitiv, comparația face parte din arsenalul zilnic de operații mentale ale omului. Comparația este de altfel unul dintre cele mai intuitive moduri de cunoaștere, unul pe cât de simplu pe atât de eficient. El este propriu oricărui demers științific, chiar dacă în puține domenii bazele folosirii sale sunt teoretizate și comparația este folosită în mod explicit ca instrument de investigare. Explicit sau implicit, comparația stă la baza mai multor științe umaniste. Lingvistica comparată, dezvoltată în Europa în perioada modernă, își are rădăcinile în munca teologilor și filologilor din primele secole creștine, care au lucrat la crearea unei variante optime a Sfintei Scripturi, care să țină cont de variantele acesteia în limbile greacă, latină sau ebraică. În antropologie, abordarea comparatistă a cunoscut o importantă dezvoltare în secolele al XIX-lea și al XX-lea, prin cercetători ca Edward B. Tylor, A. Radcliffe Brown sau Claude Lévi-Strauss. Dar chiar și în afara cercului științelor umaniste întâlnim domenii precum dreptul comparat sau anatomia comparată.

Muzicologia nu face nici ea excepție când vine vorba despre folosirea comparației în investigațiile sale specifice. Vasile Herman vorbește despre o „revoluție" în compunerea dar și în analizarea muzicii, datorată utilizării tehnicilor de calcul sau a semioticii. Ca o consecință a acestui fapt, dezvoltarea unei analize muzicale comparate își găsește jusificarea în faptul că oferă o perspectivă mai largă asupra fenomenului muzical decât analiza de tip tradițional. Scopul acesteia este dezbaterea largă a stilului și a mijloacelor de expresie folosite de compozitori în operele lor muzicale prin analizarea celulelor și motivelor generatoare, a profilurilor tematice și a filiațiilor ce se pot stabili între teme.[1] Tot despre o analiză comparată se poate vorbi și atunci când sunt puse față în față cele mai folosite ediții ale *Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo* de J. S. Bach, cu manuscrisul compozitorului. Aici, punctele vizate de cercetarea comparată sunt notarea valorilor, modurile și direcțiile de arcuș, semnele de frazare, digitațiile, ornamentele, dinamica și agogica.[2]

---

[1] Vasile Herman, *Analiza muzicală comparată,* Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2008, pp. 3-6.

[2] Victoria Nicolae, *Contribuții la o cercetare comparativă a celor mai utilizate ediții ale Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de J. S. Bach*, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, 1989, p. 3.

Folclorul este prin definiție o disciplină comparativă, datele culese de către cercetători fiind supuse unor analize care să ateste înrudirile sau diferențierile cu materialele deja cunoscute. Astfel, Petru Caraman, pe baza analizei comparate a colindelor (românești sau din alte țări est-europene), stabilește tipurile caracteristice ale acestui gen și afirmă că cel mai important pentru popoarele din Europa de Est este tipul ucrainiano-bulgaro-român. Tot prin acest demers, folcloristul caută să stabilească originea și direcțiile de răspândire a obiceiului colindatului în aria geografică avută în vedere.[1]

Etnomuzicologia este o disciplină pentru care comparația, după cum afirma Constantin Brăiloiu, „devenea [în secolul al XIX-lea] legea supremă și rațiunea de a fi a disciplinei nou-născute" și care avea să își păstreze același statut cel puțin până la momentul în care etnomuzicologul român scria aceste rânduri.[2] La începuturile organizării sale instituționale (în așa-numita școală de la Berlin ai cărei membri marcanți au fost Curt Sachs, Eric von Hornbostel și Carl Stumpf) etnomuzicologia era denumită de fapt muzicologie comparată, tocmai pentru a recunoaște importanța pe care această metodă o avea în cadrul disciplinei, dar și ambițiile sale ultime, acelea de a oferi o descriere, realizată prin comparare, a culturilor muzicale de pe tot întinsul globului. Guido Adler amintea deja, într-un faimos eseu din 1885, de o ramură a muzicologiei sistematice denumită muzicologie comparată, care avea ca scop compararea cântecelor tradiționale ale diferitelor popoare, țări și teritorii, grupându-le și ordonându-le în funcție de varietatea caracteristicilor acestora.[3] Pentru Adler, însăși muzicologia ca domeniu de investigare apare pentru prima dată în momentul în care sunetele muzicale sunt comparate și analizate în mod rațional, potrivit înălțimii fiecăruia.[4] Paradigma științelor naturii, foarte puternică pentru întreg climatul intelectual al secolului al XIX-lea, se reflectă puternic și în gândirea lui Guido Adler, unde muzicologia – știința ce trebuia să descopere regulile pe baza cărora arta s-a format și s-a dezvoltat în diverse perioade – trebuia să opereze în maniera științelor naturii, dacă vroia să obțină rezultate de o precizie asemănătoare. Astfel, inducția (extragerea, din mai multe exemple, a aspectelor comune și a diferențelor) și

[1] Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat*, Editura Minerva, București, 1983, p. 4.

[2] Constantin Brăiloiu, „Viața anterioară", în Constantin Brăiloiu (aut.), Emilia Comișel (ed.), *Opere*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1969, p. 193.

[3] Erica Mugglestone, „Guido Adler's «The Scope, Method and Aim of Musicology» (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary", în Norma McLeod (ed.), *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13 (1981), p. 13.

[4] *Ibidem*, p. 5.

abstracția (selectarea anumitor concepții dintr-o plajă extinsă de posibilități) devin bazele metodologiei muzicologice.[1]

Etnomuzicologi contemporani, precum Bruno Nettl, pun la rândul lor accentul pe comparație în definiția pe care o dau etnomuzicologiei: etnomuzicologia este studiul oricărei muzici dintr-o perspectivă comparată, în care fiecare muzică este văzută ca făcând parte dintr-o lume de muzici.[2] Definiția aceasta nu este una foarte diferită de cea dată de Adler, doar că în cazul acestuia din urmă, după cum remarca Martin Clayton, comparația era rezervată muzicilor non-europene, celor care aveau prea puține în comun cu arta înaltă a Occidentului civilizat.[3] Bineînțeles, între cei doi autori este o diferență cronologică de mai bine de jumătate de secol, timp în care, sub influența antropologiei culturale și a studiilor post-coloniale, muzicile tradiționale au încetat a mai fi considerate inferioare în fața muzicii culte apusene, iar etnomuzicologia a ajuns să fie considerată ca fiind studiul muzicii în cadrul culturii (Alan P. Merriam). Nettl remarcă faptul că, dacă la începuturile sale etnomuzicologia era un domeniu al comparației, cu timpul (și în special după cel de-al doilea război mondial), aceasta a devenit din ce în ce mai desuetă, fiind suspectată că oferă interpretări improprii ale culturilor muzicale pe baza asemănărilor și diferențelor.[4] Deficiențele care au marcat începuturile acestei discipline au fost remarcate și evidențiate și de Constantin Brăiloiu care critică în mai multe ocazii teoria monogenezei susținută de unii comparatiști, care afirmau că bunurile culturale (inclusiv cele muzicale) își avea originea într-un singur focar, din care s-au extins treptat pe tot pământul, dar care au evoluat într-un mod desăvârșit doar în civilizația europeană. În funcție de aceasta, restul civilizațiilor erau considerate a se afla pe diferite trepte de dezvoltare (epoca fierului, epoca bronzului, evul mediu), iar muzica lor, împotmolită undeva pe drumul ce trebuia să ducă cu necesitate la arta cultă a Europei.[5]

Această perspectivă euro-centrică a fost dominantă atâta timp cât au supraviețuit imperiile coloniale ale occidentului, teoria și practica etnomuzicologică ajungând să susțină deseori, implicit sau explicit, politicile expansioniste ale acestor imperii. Suspiciunea față de metoda comparatistă în etnomuzicologie a fost întreținută și de faptul că cei care se aventurau să facă

---

[1] *Ibidem*, p. 16.

[2] Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago, 2005, p. 60.

[3] Martin Clayton, „Comparing music, comparing musicology", în Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge, New York, 2003, p. 58.

[4] Bruno Nettl, *op.cit.*, p. 61.

[5] Constantin Brăiloiu, „Etnomuzicologie II. Studiu intern", în *op.cit.*, p. 175.

generalizări pe baza acestei metode aveau la dispoziție – între finalul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea – un număr limitat de exemple muzicale pe baza cărora își întemeiau concluziile. Bartók însuși remarca această lipsă a unor culegeri de muzică tradițională suficiente, spunând că pentru a putea efectua comparații, 50 sau 100 de exemplare sunt insuficiente, abia de la câteva mii încolo cercetarea putând să capete credibilitate.[1] Mai mult decât atât, se întâmpla uneori ca în demersul analitic să fie selectate doar acele exemple muzicale care serveau unei comparații cât mai edificatoare, a celor ce puteau susține teza discutată.[2] Ca o reacție la această lipsă a unor materiale muzicale suficiente, etnomuzicologii vor ajunge să se dedice (după 1950) studiului unei singure culturi, un studiu aprofundat ce putea dura uneori chiar o viață întreagă, un tip de cercetare care, deși recunoștea existența unor asemănări între unele elemente muzicale ce aparțin unor culturi diferite, concluziona că, până la urmă, fiecare cultură are o muzică atât de distinctă, încât orice încercare de comparație se găsea în dificultate metodologică și conceptuală.[3] O alternativă la această super-specializare, una care să conserve în același timp avantajele comparației este oferită de Constantin Brăiloiu, care, după ce înființează la Geneva o arhivă muzicală în care se regăsesc numeroase exemple muzicale de pe toate continentele, reușește, pe baza studierii acestor materiale, să pătrundă în alcătuirea profundă a muzicilor tradiționale, degajând unele dintre regularitățile de ordin ritmic sau melodic comune unor repertorii situate în arii geografice aflate la mari distanțe una de alta. Doar consultarea unei astfel de arhive a oferit cercetătorului cunoștințele necesare desprinderii de nivelul la care contrastele observabile în interiorul aceleiași culturi nu făceau altceva decât să nedumerească și să facă riscantă formularea oricăror teorii sau ipoteze, oferind în schimb posibilitatea înaintării unor concluzii care să țină cont de manifestări muzicale din regiuni precum Africa, Asia sau Oceania.[4]

Bruno Nettl atrage atenția asupra faptului că etnomuzicologii au operat deseori pe baza comparației, dar nu au reușit niciodată să se pună de acord între ei asupra unei metode unitare de comparație, așa cum au făcut de exemplu lingviștii sau antropologii. Aceasta în pofida faptului că eminenți cercetători au menționat explicit înrudirile acestei metode cu practici similare din anatomie (Hornbostel) sau lingvistică (Bartók). Începând de la Hornbostel – ale cărui studii, deși nu făceau referire explicit la comparațiefoloseau totuși un singur model analitic în cercetarea

[1] Béla Bartók, „Comparative Music Folklore" (1912), în Béla Bartók (aut.), Benjamin Suchoff (ed.), *Essays*, Faber & Faber, London, 1976, p. 155.

[2] Patrick E. Savage și Steven Brown, „Toward a New Comparative Musicology", în *Analytical Approaches to World Music*, v. 2/2 (2013), p. 158.

[3] Bruno Nettl, *op.cit.*., p. 63.

[4] Constantin Brăiloiu, „Viața anterioară", în *op.cit.*, pp. 217-218.

muzicii diferitelor culturi – până la Alan Lomax și al său sistem de clasificare a culturilor în funcție de producțiile vocale specifice fiecăreia, au fost propuse mai multe modele de comparație a stilurilor muzicale, a repertoriilor sau a pieselor individuale, fiecare cu un grad mai mare sau mai mic de succes și de recunoaștere în rândul specialiștilor.[1]

O altă critică la adresa comparației, amintită de același autor, este cea formulată de etnomuzicologi originari din afara spațiului European (sau cel puțin vest-european). Unii dintre aceștia afirmă că nu poți cunoaște o cultură decât dacă aparții acelei culturi. În acest caz, fiecare cercetător are unica posibilitate (și îndreptățire) de a studia și cunoaște realitățile muzicale specifice culturii căreia îi aparține, situație în care comparația nu numai că își pierde legitimitatea, dar devine de-a dreptul imposibil de realizat.[2] Asemenea critici au fost formulate și în etnomuzicologia românească, în perioada interbelică, într-un climat politic marcat de derapaje naționaliste (critici la care și Bartók a fost supus). Dacă în perioada interbelică naționalismul a fost cel răspunzător pentru astfel de poziții, ideea *insider*-ului ca singurul capabil să-și înțeleagă propria cultură a fost favorizată în decadele postbelice de ascensiunea antropologiei culturale și de metodele sale de operare care au fost preluate și de către etnomuzicologi. În această nouă paradigmă, muzica reflectă cultura din care face parte, iar etnomuzicologia este o metodă de studiu care poate fi aplicată tuturor sistemelor muzicale de pe pământ.[3] O doză de precauție este totuși necesară atunci când sunt comparate două sau mai multe culturi muzicale diferite, deoarece, așa cum amintește și Nettl, pornind la drum cu prezumția neutralității lor științifice, specialiștii au fost totuși deseori înclinați să pună în evidență omogenitatea în detrimentul diversității. Asemenea concluzii au fost trase în cea mai mare parte pe baza similitudinilor dintre culturi, genuri muzicale sau melodii, deoarece descoperirea unor asemenea similitudini poate impresiona mai ușor cercetătorul comparativist și îi pot demonstra cu mai mare ușurință ideile.[4]

Chiar dacă a intrat într-un con de umbră în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, comparația a rămas prezentă, fie și în subtext, în analiza etnomuzicologilor. Recent, avantajele abordării comparative au fost din nou aduse în discuție, având acum avantajul unor colecții muzicale considerabil mai bogate decât la începutul secolului trecut și al tehnicilor de calcul automate. O astfel de inițiativă care propune reconsiderarea muzicologiei comparate stabilește cinci

[1] Bruno Nettl, *op.cit.*, p. 66, 71.
[2] *Ibidem*., p. 67.
[3] Alan P. Merriam, „Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field", în *Ethnomusicology*, Vol. 4, Nr. 3, 1960, pp. 110-111.
[4] Bruno Nettl, *op.cit.*, pp. 68-69.

direcții în care s-ar putea concretiza o astfel de cercetare: 1. clasificarea; 2. evoluția culturală a muzicii (procesele de transmitere, variație și selecție a materialelor muzicale); 3. muzica și istoria rasei umane (muzica ca artefact uman și document istoric); 4. universaliile muzicale (culturale sau biologice) și 5. evoluția biologică a muzicii (originea muzicii și funcțiile sale adaptative).[1] Acești autori propun alcătuirea, dintr-un material disponibil cât mai vast, a unor mostre muzicale (*sample*-uri) cât mai caracteristice pentru culturile ce urmează a fi comparate (este menționat faptul că în studiile anterioare cele mai flexibile, astfel de mostre au fost cele alcătuite din 30 de exemplare). Aceste mostre pot fi apoi comparate, fie manual fie automat, modele ale unor astfel de operații nelipsind din literatura de specialitate.

O altă pledoarie în favoarea unei muzicologii comparate vine din partea lui Nicholas Cook, care remarcă, la rândul său, faptul că odată cu transformarea „muzicologiei comparate" în „etnomuzicologie", cu alte cuvinte odată cu retrogradarea comparației din preocupările cercetătorilor din domeniu, a fost scos în prim plan și specialistul dedicat cunoașterii unei singure culturi. Ceea ce sesizează însă Cook cu mare acuitate este că această schimbare de paradigmă de la extensiv la intensiv s-a suprapus cu apariția unei noi posibilități de analiză muzicologică – cea automată, în care calculatorul putea realiza cu mult mai mare ușurință dezideratele propuse de comparatiștii de la începutul de secol XX. Astfel, posibilitatea comparării unor vaste cantități de date a apărut chiar în momentul în care această idee se demodase deja. Acest fapt nu a putut avea ca rezultat decât o marginalizare a metodelor computaționale în cadrul acestei discipline.[2] Pentru autorul menționat, analiza computațională oferă șansa unei reprezentări obiective a muzicii, unde comparația, efectuată rapid și precis, poate duce la identificarea unor caracteristici importante pentru materialul studiat. Pentru a-și susține poziția, Cook descrie o serie de astfel de experimente efectuate cu un soft denumit *The Humdrum Toolkit*, soft dedicat cercetării muzicale, datorat lui David Huron de la Ohio State University și ale cărui rezultate nu au întârziat să apară.

2.1. Comparația în etnomuzicologia românească

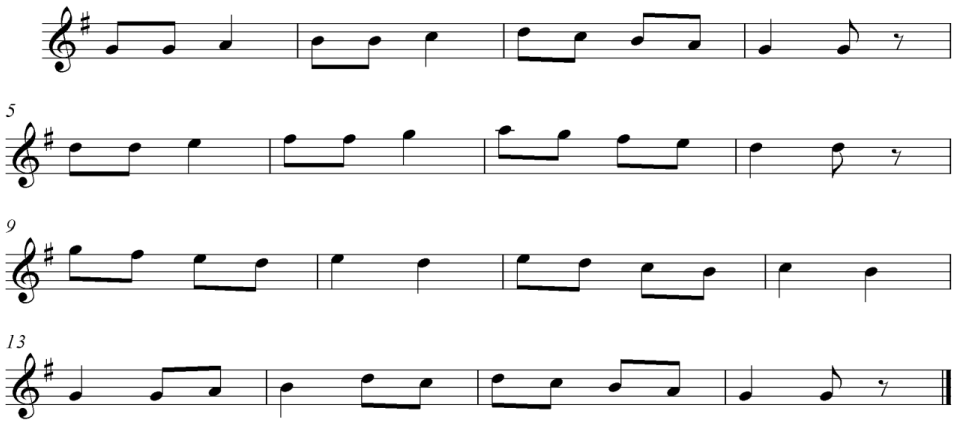
În etnomuzicologia românească nu există studii care să teoretizeze comparația, să-i detalieze metodele sau să-i stabilească un numitor comun. Există însă numeroase studii care folosesc comparația, fie explicit, fie implicit, ca o

[1] Patrick E. Savage, Steven Brown, *op.cit.*, p. 150.

[2] Nicholas Cook, „Computational and Comparative Musicology", în Clarke, Eric și Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology*, Oxford University Press, Oxford, 2004, p. 103.

practică de la sine înțeleasă în analiza etnomuzicologică. Vom rezuma mai jos trei astfel de studii.

Studiind segmentarea cu simetria specifică de 1 + 2 + 1 a strofelor de patru rânduri, Ileana Szenik observă că într-una din grupele melodice de stil modern românesc elementele constitutive seamănă în mod izbitor cu acele melodii occidentale și maghiare în care Z. Kodály căutase precedentele formării stilului nou maghiar.[1] Aceste melodii, ajunse în folclorul maghiar pe filiera repertoriului religios sau / și laic de origine vest-europeană sau slavă nordică, sunt caracterizate prin forma arhitectonică a unei melodii de patru rânduri cu structura AA^{5}BA. În folclorul românesc, acest tipar s-a răspândit prin intermediul proliferării unui repertoriu eterogen de cântece semiculte autohtone.[2] Conținutul versurilor românești în unele variante cât și structura metrică atestă această proveniență străină de cultura tradițională. Redăm mai jos varianta maghiară ce a servit drept etalon, în funcție de care s-au comparat și clasificat variantele românești:

Exemplul 1: varianta maghiară considerată etalon al comparației realizate de Ileana Szenik

De la acest model, autoarea pornește la delimitarea a 7 grupe de variante în care se pot grupa melodiile desprinse din exemplul de mai sus. Grupele de variante se distanțează treptat de modelul inițial prin schimbarea modului (din majore devin minore), prin adăugarea unui refren de sprijin care să completeze tiparul românesc octosilabic, prin reformulări ritmice, modificarea profilurilor melodice sau chiar schimbări mai importante de structură cum ar fi contopirea primelor două rânduri melodice într-unul singur. Toate aceste modificări au

[1] Ileana Szenik, „Folclorizarea variantelor românești ale unui model melodic occidental", în Ileana Szenik, *Studii de etnomuzicologie,* vol. III, Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2008, p. 30.
[2] *Ibidem*, pp. 32-33.

survenit ca o formă de adaptare a tiparului melodic occidental la specificul cântecului românesc. Repertoriul studiat este unul românesc, fiind originar aproape exclusiv din Transilvania (după cum era și de așteptat, având în vedere apariția sa pe filieră ungară și / sau vest-europeană), dar prin a cărui comparație pot fi sesizate relații între diferitele forme de manifestare a acestuia atât pe plan regional (Transilvania) cât și pe plan internațional (comparația variantelor locale cu cele ungurești și europene). Având în vedere că studiul de față analizează un număr relativ restrâns de variante melodice, analiza comparată a putut pătrunde până în cele mai mici detalii și a putut delimita precis grupele de variante în care acest tipar melodic și-a stabilit formele. O astfel de analiză manuală se poate dovedi eficace în cazul în care materialul de analizat nu depășește ordinul zecilor, însă odată ce acest număr crește peste o anumită limită, analiza comparată pierde inevitabil din calitate dacă nu apelează la metode automate de calcul.

O altă abordare comparatistă este cea a Emiliei Comișel care își propune studierea elementelor comune în muzica folclorică a popoarelor balcano-danubiene și mediteraneene (regăsim și aici tentația de care amintea Bruno Nettl și care o reprezintă descoperirea elementelor comune și concluziile bazate pe acestea). Spre deosebire de cazul anterior, autoarea își însușește aici perspectiva comparativistă, declarând că „folclorul comparat constituie unul dintre mijloacele cele mai eficiente pentru cunoașterea unui grup uman, a istoriei și a relațiilor cu diferite popoare."[1] Dihotomia similitudini / deosebiri este abordată aici prin stabilirea unui echilibru între termeni, similitudinile reflectând, potrivit autoarei, continuitatea unui fond genetic comun indo-european de bunuri materiale și spirituale, iar deosebirile marcând existența specificului fiecărui popor în tratarea, combinarea, alternanța și variația mijloacelor de expresie comune; totodată, diferențele sunt datorate condițiilor proprii de viață, trăsăturilor psihice, limbii vorbite și concepției estetice proprii.

Comparația începe de la trecerea în revistă a genurilor, unde Emilia Comișel observă existența – în Franța, Italia, Spania, Grecia și România – a cântecelor de leagăn, a repertoriului ceremonial de nuntă sau înmormântare, sau a repertoriului specific sărbătorilor de iarnă, toate cu trăsături poetice și muzicale comune. Paralelele se pot observa nu numai la nivelul conținutului literar sau al funcției, ci și în ceea ce privește structura. Astfel, cântecul de leagăn al acestor popoare (cu excepția Greciei) are aceeași melodie strofică, puțin dezvoltată și aceeași melodie silabică în care refrenul specific devine un element tipic generator. În ceea ce privește cântecul epic, în afara unor subiecte literare comune deja binecunoscute, folclorul românesc împarte cu folclorul din zona avută în vedere

[1] Emilia Comișel, „Elemente comune în muzica folclorică a popoarelor balcano-danubiene și mediteraneene", în *Studii de muzicologie*, vol. XVIII, Editura Muzicală, București, 1984, p. 250.

„recitativul epic", adică stilul muzical caracteristic stilului epic „clasic". Cântecul propriu-zis are la rândul lui trăsături comune în culturile studiate: asocierea liberă a textului cu melodia; forma arhitectonică fixă, închisă, amplificată adesea cu un refren sau mai multe; material sonor variat, de la sisteme hexacordice la moduri medievale și moduri moderne, diatonice sau cu elemente cromatice (cu secundă mărită); predominarea paralelismului major-minor sau structurii modale speciale; ritmică variată, în *parlando rubato*, *giusto silabic, aksak* sau în sistem divizionar. Trăsături comune se regăsesc și în genul vocal denumit la noi hore lungă sau cântec lung.[1]

În continuare, Emilia Comișel face o analiză mai detaliată a unor elemente discursive precum melodica, materialul sonor sau forma arhitectonică. În ceea ce privește melodica, autoarea remarcă faptul că în melodia vocală tiparul metric de 6 sau 8 silabe, cu structură binară, este general (la acesta adăugându-se desigur și tipare mai ample), melodiile pot fi silabice, melismatice sau mixte, iar profilul melodic descendent este preponderent în ultimul rând. Materialul sonor se prezintă de asemenea în mai multe grade de complexitate: de la sisteme pre- și pentatonice, până la moduri medievale și moduri hexa- sau heptatonice. Forma arhitectonică cunoaște principii comune de alcătuire a strofei melodice sau a perioadei în muzica instrumentală, cele mai răspândite fiind repetarea, variată sau nu, a motivelor melodice, iar gruparea lor se face în forme fixe (strofice) sau libere. Deosebirile încep să apară în ceea ce privește gruparea versurilor, la români neexistând strofe poetice, în timp ce la italieni sau greci se cunoaște această practică în anumite genuri. Pe de altă parte, dacă la români și greci repertoriul de stil vechi are la bază versuri izometrice, la celelalte popoare versurile sunt mai puțin simetrice în ceea ce privește rândurile melodice.[2]

Concluzia autoarei este că acest tip de studiu comparat a scos la lumină o parte din elementele și trăsăturile comune folclorului popoarelor europene din bazinul mediteranean, trăsături care vin să confirme, pe de o parte, persistența unui fond străvechi de cultură comună, iar pe de altă parte existența unor interferențe culturale răspunzătoare pentru împrumutul unor elemente sau a unor piese întregi care constituie un strat mai tardiv în evoluția individuală a culturilor tradiționale analizate.[3] Comparația realizată de autoare are la bază un număr relativ redus de exemple, însă, având în vedere data la care a fost scris acest studiu, comparațiile manuale nu puteau opera decât cu mostre limitate. Problema care se pune aici este cea a criteriilor de alcătuire a acestor mostre, și nu ne îndoim de faptul că Emilia Comișel a fost un specialist capabil să adune laolaltă un număr

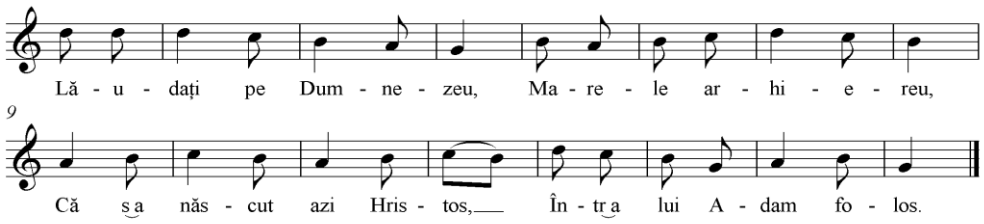
[1] *Ibidem*, pp. 256-260.
[2] *Ibidem*, pp. 263-275.
[3] *Ibidem*, pp. 279-280.

restrâns dar reprezentativ pentru folclorul românesc, dar situația se complică atunci când vine vorba de folclorul altor popoare / etnii, unde stabilirea unei mostre reprezentative s-ar putea dovedi o sarcină dificilă și riscantă pentru expertul într-un singur idiom muzical. Dar presupunând că alegem să lucrăm cu mostre gata construite de către specialiști străini, o astfel de abordare comparativă ca cea propusă aici, una de anvergură internațională (sud-est europeană), analiza noastră riscă să rămână neconcludentă din lipsa comparării unui număr suficient de materiale. De altfel, o bună parte din concluziile studiului Emiliei Comișel ar putea fi extinse fără prea mari rețineri și la alte zone geografice, unele chiar fără legătură cu bazinul mediteraneean sau descendența indo-europeană (o descendență care, în treacăt fie spus, are o asemenea vechime încât e greu de sperat că într-o zi vor putea fi exprimate lucruri concrete cu referire la ea, și nu doar generalități). Asta cu atât mai mult cu cât, după studiile elaborate de Constantin Brăiloiu în ultima parte a vieții sale, cunoaștem deja că anumite tipare ritmice (ritmul *giusto silabic, aksak* sau cel al copiilor), practici interpretative (execuția melismatică de tip „hore lungă") sau structuri intonaționale (pentatonia), sunt prezente pe tot cuprinsul globului și ar putea fi considerate drept constante universale (universale de care amintește și Emilia Comișel în studiul său). Astfel, pentru ca un studiu ca cel descris mai sus să aibă un grad mai mare de relevanță, să poată stabili înrudiri sau disocieri de profunzime, este necesar un volum mai mare de informație și o capacitate de calcul superioară celei oferite de intelectul omenesc.

Ultimul studiu din etnomuzicologia românească care recurge la metoda comparației și pe care îl vom prezenta aici, aparține lui Ilarion Cocișiu și se numește „Despre răspândirea geografică a unui cântec de stea"[1]. Cocișiu folosește în studiul său metoda transcrierii sinoptice a variantelor, metodă deja folosită de Brăiloiu în studiile sale despre bocetul din Drăguș și cele din Oaș (1932 și 1937) și a cărui contribuție autorul ține să o amintească în debutul articolului. Acest tip de transcriere sinoptică reușește să pună în evidență tocmai momentele diferite ce apar între mai multe variante, facilitând astfel analiza comparată. Prima problemă pe care autorul o semnalează într-o astfel de abordare este alegerea melodiei tip, în funcție de care să fie așezate variantele. După ce această misiune este îndeplinită, prezentarea variantelor se face în ordinea în care variațiile sunt din ce în ce mai multe și mai îndepărtate față de tipul ales. Pe parcursul acestei îndepărtări treptate, acumularea diferențelor va avea ca rezultat crearea unui nou tip melodic ce poate

[1] Apărut în revista *Sociologie românească*, nr. 10-12, anul III, octombrie-decembrie 1938 și republicat în: Ilarion Cocișiu, *Contribuții la etnomuzicologia românească din prima jumătate a secolului XX*, Editura Charmides, Bistrița, 2014.

fi studiat aparte. Pentru studiul său, Ilarion Cocișiu alege ca tip principal una din variantele găsite în culegerea lui Sabin Drăgoi, *303 colinde cu text și melodie* a[1]:

Exemplul 2: Tipul principal stabilit de Ilarion Cocișiu în studiul comparat al cântecelor de stea

Zona în care se concentrează răspândirea acestui cântec este una unitară și cuprinde Ardealul de Sud cu județele (perioadei interbelice) Brașov, Făgăraș, Sibiu, Târnava-Mare, Alba și o parte din Turda, Târnava-Mică și Hunedoara. Pentru a fi sigur că analiza sa este ancorată coerent în realitatea muzicală a zonei studiate, autorul întreprinde cercetări de teren în satele din regiune pentru a culege variante și pentru a observa cât de prezent este cântecul studiat în practicile ceremoniale de iarnă. Ajunge astfel să poată certifica existența a patru tipuri melodice principale ale acestui cântec, iar pe baza cercetării de teren indică, pentru fiecare localitate, tipul melodic dominant. Tot pe baza frecvenței, autorul concluzionează că, având în vedere marea circulație a melodiei în județele Făgăraș și Târnava Mare, aceste zone sunt probabil locurile de origine ale cântecului.[2]

După aceste considerații generale, Ilarion Cocișiu trece la o prezentare a tipului melodic întâi și a tuturor variantelor sale, măsură cu măsură, pentru ca mai apoi, din celelalte trei tipuri melodice rămase, să descrie doar melodia reper, fără a mai lua în considerare variantele. În final, după ce au fost analizate prin comparație toate variantele celor patru tipuri melodice principale, au fost desprinse câteva concluzii generale: modul folosit este cu preponderență majorul modern, cu ambitus de septimă, dar cu multe variante în care ambitusul este restrâns la o cvintă; cadențele la primele trei tipuri se realizează pe treptele 1, 3, 3, 1, iar la tipul patru pe treptele 5, 3, 3/1, 1; melodia are profil descendent și se mișcă pe trepte alăturate și terțe, rar în cvarte și cvinte; tempoul variază la metronom între 116 și 208 pentru o optime; notele de ornament sunt puține și se regăsesc la variantele culese din zona Munților Apuseni.

---

[1] Ilarion Cocișiu, „Despre răspândirea geografică a unui cântec de stea", în Ilarion Cocișiu, *Contribuții la etnomuzicologia românească din prima jumătate a secolului XX*, Editura Charmides, Bistrița, 2014, p. 41.
[2] *Ibidem*, p. 42.

Analiza efectuată de Ilarion Cocișiu, deși nu declarată explicit, este una comparativă, metoda transcrierii sinoptice dovedindu-se eficientă în acest caz. Un asemenea tip de analiză oferă cercetătorului posibilitatea de a pătrunde în cele mai mici detalii ale alcătuirii sonore a materialului studiat, însă și aici trebuie ținut cont de limita cantitativă care face ca, de la un anumit număr de exemple încolo acuitatea analizei să scadă proporțional. În cazul de față avem de-a face cu un număr de 71 de exemple muzicale, toate aparținând unei arii geografice compacte, fapt care îl îndreptățește pe autor să tragă anumite concluzii referitoare la distribuția geografică a cântecului și a formelor în care acesta se manifestă.

BIBLIOGRAFIE

AUBENQUE, Pierre, "Aristotel", addendum in Aristotel, *Categorii*, Editura Humanitas, București, 1994

BARTÓK, Béla, *Romanian Folk Music*, vol. II, Vocal Melodies, Benjamin Suchoff (ed.), The Hague, Martinus Nijhoff, 1967

BERGSON, Henri, *Evoluția creatoare*, traducere și prefață de Vasile Sporici, Editura Institutul European, Iași, 1998

CARAMAN, Petru, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat*, Editura Minerva, București, 1983

CRAMER, Friedrich, *Haos și ordine. Structura complexă a viului*, traducere de Andrei Apostol and Marius Stan, Editura All, București, 2001

ECO, Umberto, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Polirom, Iași, 2009

FOUCAULT, Michel, *Arheologia cunoașterii,* traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, Rao, București, 2010

FOUCAULT, Michel, *Cuvintele și lucrurile,* traducere de Bogdan Ghiu and Mircea Vasilescu, , Editura Rao, București, 2006

FLONTA, Mircea, *Darwin și după Darwin. Studii de filosofie a biologiei*, Editura Humanitas, București, 2010

HERMAN, Vasile, *Analiza muzicală comparată*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2008

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de filosofie a istoriei,* traducere de Petru Drăghici and Radu Stoichiță, prefață de Adrian Paul Iliescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2006

KENNEDY, Graeme, *An Introduction to Corpus Linguistics*, Longman, London and New York, 1998

KRANENBURG, van Peter, *A Computational Approach to Content-Based Retrieval of Folk Song Melodies*, Ph. D. thesis, University of Utrecht, 2010

McENERY, Tony, HARDIE, Andrew, *Corpus Linguistics: Method, Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia și problemele lumii moderne,* traducere de Giuliano Sfichi, preface by Maurice Olender, Editura Polirom, Iași, 2011

MAYR, Ernst, *De la bacterii la om. Evoluția lumii vii*, traducere de Marcela Elena Badea și Ileana Popovici, Humanitas, București, 2008 [*What Evolution Is*, Basic Books, New York, 2001]

MIHĂILESCU, Vintilă, *Antropologie. Cinci introduceri*, Iași, Editura Polirom, 2007

MONOD, Jacques, *Hazard și necesitate. Eseu despre filosofia naturală a biologiei moderne*, traducere de Sergiu Săraru, Humanitas, București, 1991

NETTL, Bruno, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago, 2005

RĂDULESCU, Speranța, *Cântecul-tipologie muzicală. Transilvania meridională*, Editura Muzicală, București, 1990

ROSENBERG, Alex and MCSHEA, Daniel W., *Philosophy of Biology. A Contemporary Introduction*, Routledge, London / New York, 2008

RICOEUR, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik and Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 2001

SULIȚEANU, Ghizela, *Psihologia folclorului muzical. Contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare*, Editura Academiei R.S.R., București, 1980

TĂTAR, Doina, *Inteligență artificială. Aplicații în prelucrare limbajului natural*, Editura Albastră, Cluj-Napoca, 2003

ARTICOLE, PREFEȚE, STUDII INTRODUCTIVE

AYALA, Francisco J., „Human Evolution. The Three Grand Chalanges of Human Biology", in David L. Hull and Michael Ruse (eds.), *The Philosophy of Biology*, Oxford University Press, Oxford, 2008

BARTÓK, Béla, „Comparative Music Folklore" (1912), in Béla Bartók, *Essays*, selected and edited by Benjamin Suchoff, London, Faber & Faber, 1976

BOHAK, Ciril și Matija Marolt, „Calculating Similarity of Folk Song Variants with Melody-Based Features", *Proceedings of International Society for Music Information Retrieval*, Kobe, Japan, 2009

BRĂILOIU, Constantin, „Viața anterioară", in Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. II, ediție îngrijită de Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1969

BRĂILOIU, Constantin, „Etnomuzicologie II. Studiu intern", in Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. II, ediție îngrijită de Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1969

MacCALLUM, Robert et al., „Evolution of Music by Public Choice", *PNAS*, Vol. 109, No. 30, 2012

CIOBANU, Gheorghe, „Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare", în Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1979

CLAYTON, Martin, „Comparing Music, Comparing Musicology", în Clayton, Martin, Herbert Trevor, Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York, Routledge, 2003

COCIȘIU, Ilarion, „Despre răspândirea geografică a unui cântec de stea", în Ilarion Cocișiu, *Contribuții la etnomuzicologia românească din prima jumătate a secolului XX*, Bistrița, Editura Charmides, 2014

COMIȘEL, Emilia and RODAN-KAHANE Mariana, „Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara", revista *„Muzica"*, nr. 9, 1955

COMIȘEL, Emilia, „Elemente comune în muzica folclorică a popoarelor balcano-danubiene și mediteraneene", în: *Studii de muzicologie*, vol. XVIII, Editura Muzicală, București, 1984.

COOK, Nicholas, „Computational and Comparative Musicology", în Clarke, Eric and Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology*, Oxford University Press, Oxford, 2004

GAYON, Jean, „Evoluționism", în Dominique Lecourt (coord.), *Dicționar de istoria și filosofia științelor*, Iași, Editura Polirom, 2009

HAPLEA, Ioan și HAPLEA, Doina, „Convergent și divergent în gândirea anonimă românească. Gânduri pe un traseu bartókian în Hunedoara și Bihor", în „Miorița – Revistă de Etnografie și Folclor", nr. 16-17, 2012

HAPLEA, Ioan, „Despre clasificare", studio introductive de **Haplea, Doina; Haplea, Ioan; Ciubotaru, H. Ion,** *Folclor muzical din ținutul Neamțului*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2008

HILLEWAERE, Ruben, MANDERICK, Bernard, CONKLIN, Darrell, „String Methods for Folk Tune Genre Classification", în *13th International Society for Music Information Retrieval Conference*, 2012

HURON, David and AARDEN B., „Mapping European Folksong: Geographical Localization of Musical Features", *Computing in Musicology*, Vol. 12, 2001

JUHÁSZ, Zoltán, SIPOS, János, „A Comparative Analysis of Eurasian Folksong Corpora, using Self Organising Maps", in *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2010, Vol. 4, nr. 1

LE GUYADER, Hervé „Clasificare", în Dominique Lecourt (coord.), *Dicționar de istoria și filosofia științelor*, Editura Polirom, Iași, 2009

LOUWERSE, Max and ZWAAN, Rolf, „Language Encodes Geographical Information", în *Cognitive Science*, Vol. 33, 2009

McCARTHY, Michael and O'Keeffe, Anne, „What Are Corpora and How Have They Evolved?", în O'Keeffe, Anne și Michael McCarthy, *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*, Routledge, Milton Park, Abingdon / Madison Ave, New York, 2010

MENGEL, Maurice, „De la prăfuitele arhive la viitorul digital. Noi provocări pentru etnomuzicologie", în Laurent Aubert, *Memorie activă. Omagiu lui Constantin Brăiloiu*, traducere de Speranța Rădulescu, Editura Martor, București, 2011

MERRIAM, Alan P., „Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field", *Ethnomusicology*, Vol. 4, nr. 3, 1960

MIRANDA, Eduardo, KIRBY, Simon, TODD, Peter, „On Computational Models of the Evolution of Music: From the Origins of Musical Taste to the Emergence of Grammars", în *Contemporary Music Review*, Vol. 22, No. 3, 2003

MUGGLESTONE, Erica, „Guido Adler's «The Scope, Method and Aim of Musicology» (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, 1981.

NICOLAE, Victoria, *Contribuții la o cercetare comparativă a celor mai utilizate ediții ale Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de J. S. Bach*, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, 1989

NOICA, Constantin, „Pentru o interpretare a *Categoriilor* lui Aristotel", studio introductive la Aristotel, *Categorii*, Editura Humanitas, București, 1994

POMBO, Olga, "Leibniz and the Encyclopaedic Project", în *La Actualidad de Leibniz. Actas del Congresso Internacional Ciência, Tecnologia Y Bien Comun* (Valência, 21-23 Marzo de 2001), Valencia: Editorial de la Universidas Politecnica de Valencia.

RICHTER, Pál, „Colecția completă de cântece populare maghiare a lui Béla Bartók", în Laurent Aubert, *Memorie activă. Omagiu lui Constantin Brăiloiu*, traducere de Speranța Rădulescu, Editura Martor, București, 2011.

RUSE, Michael, „Evolution and Progress", în Hull, David L. and Michael Ruse (eds.), *The Philosophy of Biology*, Oxford University Press, Oxford, 2008

SAVAGE, Patrick E. și BROWN, Steven, „Toward a New Comparative Musicology", *Analytical Approaches to World Music*, Vol. 2.2, 2013

SHANAHAN, Daniel and HURON, David, „Interval Size and Phrase Position: A Comparison between German and Chinese Folksongs", *Empirical Musicology Review*, Vol. 6, nr. 4, 2011

McSHEA, Daniel W., „Complexity and Evolution: What Everybody Knows", în Hull, David L. and Michael Ruse (eds.), *The Philosophy of Biology*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

SZENIK, Ileana, „Preliminarii la întocmirea catalogului tipologic al melodiilor din arhiva de folclor a Conservatorului de muzică *G. Dima*", "Lucrări de muzicologie", nr. 17-18, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, 1985

SZENIK, Ileana, „Folclorizarea variantelor românești ale unui model melodic occidental", în Ileana Szenik, *Studii de etnomuzicologie,* vol. III, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2008

TOIVIAINEN, Petri and EEROLA, Tuomas, „A Method for Comparative Analysis for Folk Music Based on Musical Feature Extraction and Neural Networks", *VII International Symposium on Systematic and Comparative Musicology*, Jyvaskyla, Finland, 2001.

ZIVIC, Pablo, SHIFRES, Favio, CECCHI, Guillermo, „Perceptual Basis of Evolving Western Musical Styles", *PNAS*, Vol. 110, nr. 24, 2013.